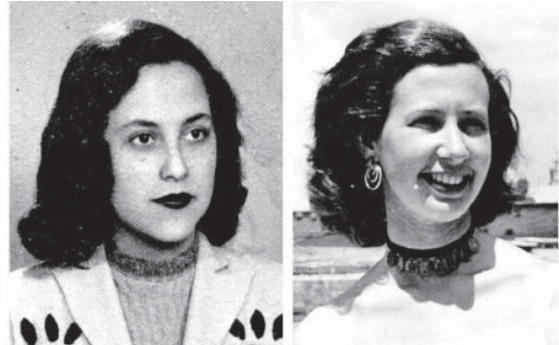


## LA SENSIBILIDAD (2011)

Director: Germán Scelso  
 Intérpretes: María Luisa Pando de Sabbattini, Laura Espíndola de Pesci.  
 Guión: Germán Scelso.  
 Edición: Germán Scelso.  
 Producción: Germán Scelso.



## CRÍTICA DE LA SENSIBILIDAD IMPURA

Fernando Svetko

Para los antiguos poetas trágicos, la sensibilidad es una forma de respuesta ética ante situaciones que no ofrecen salidas no dolorosas. El coro de *Agamenón* no le reprocha al terrible rey micénico el haber elegido sacrificar a su hija para poder zarpar a destruir Troya, sino el no sentir en ese momento trágico la pasión adecuada. Para los poetas malditos del siglo diecinueve, la sensibilidad es la desesperación o la constatación decadente de aquello que desnuda la verdadera miseria humana: ante lo insoportable, la cabeza entiende pero el corazón no explota, lo más insoportable es que nada es insoportable.

¿Qué siente usted cuando ve, recuerda, escucha o lee esto o aquello? ¿Verdaderamente lo siente o está actuando? Partiendo de estas preguntas, un *enfant terrible* puede hacer estragos en cualquier cenáculo, desenmascarando embaucadores, practicando una desfachatada puesta en jaque del esnobismo como actitud medrosa y filistea ante la cultura.

Germán Scelso, en *La sensibilidad* (2011), su última película, no ingresa en una tertulia cultural para desenmascarar embaucadores, sino en el delicado terreno de la memoria de la última dictadura militar argentina para proponer una investigación autobiográfica sobre los límites, alcances y condiciones de posibilidad de la sensibilidad como respuesta ética ante la tragedia: una crítica de la sensibilidad impura.

Las dos abuelas del documentalista, María Luisa Pando y Laura Espíndola, son las protagonistas de este recorrido. La primera, una representante de la aristocracia cordobesa, es la madre de Jorge Scelso, militante del PRT-ERP detenido en septiembre de 1976 y asesinado en un centro clandestino perteneciente al Primer Cuerpo del Ejército, en Buenos Aires. La segunda, una representante de la clase trabajadora que promovió a clase media el primer peronismo, es la madre de Sara Pesci, compañera de Scelso y madre de sus dos hijos, que fue también detenida en septiembre de 1976 y estuvo desaparecida durante seis meses hasta que recobró su libertad.

La película está filmada casi en su totalidad en color, pero el encuentro entre las dos abuelas está filmado en blanco y negro. Las dos están mirando fotos viejas, de una y otra familia, y su encuentro es como una foto vieja imposible que parece obedecer más a la lógica de los sueños que a la de la vigilia. El director despliega aquí sus mejores virtudes de retratista, aunque también son dignas de mención las tomas realizadas en Salta durante la procesión de la Virgen y el Señor de los Milagros, a la que cada año asiste la abuela Laura para agradecer que su hija Sara sobreviviera milagrosamente a la maquinaria desaparecedora. En esta procesión, el documentalista se detiene particularmente en los rostros aindiados y en los juegos inocentes de los jóvenes, casi niños, que integran las fuerzas de seguridad salteña: esos hijos del pueblo pobre por los que luchaban los revolucionarios de los setenta y a los que la perversidad del sistema finalmente triunfante ha arrastrado a colocar su opción vital en el monopolio de la fuerza física que siempre tiene como destinatarios “privilegiados” a los mismos hijos del pueblo.

En esto último, la película recoge una herencia que se remonta hasta los tiempos del grupo Cine Liberación, pero su enfoque predominante abreva en la tónica desencantada de fines de los noventa y comienzos del dos mil, cuando los *hijos* comenzaron a filmar sus propias versiones de la historia y a proponer lecturas críticas del legado de sus padres y del mandato de las Madres que decían cómo ser hijos de sus hijos.

En efecto, la perspectiva es postmoderna: el personaje no es el pueblo, ni la clase, ni ningún sujeto privilegiado y monolítico de una historia claramente discernible y maleable a voluntad. Los personajes son singularidades irreductibles, vidas dañadas que no articulan ninguna interpretación prefabricada, fácilmente comunicable o siquiera coherente sobre su sufrimiento. Pero, de todos modos, esta singularidad irreductible es la que la misma condición postmoderna promueve a memoria ejemplar, al favorecer el traspaso de una experiencia única y privada hacia la esfera pública.

Ocurre así con casi todos los últimos documentales de los *hijos*: hay una tensión entre la voz de una individualidad que legítimamente pretende aparecer como tal, al tiempo que, desde los espacios para la memoria, los organismos de derechos humanos que los sostienen y las políticas oficiales que colaboran con esta tarea, se intenta inscribir estas experiencias individuales en el marco de una reflexión social sobre la tragedia colectiva.

Pero *La sensibilidad* aporta un giro que tal vez la aleja de una perspectiva meramente postmoderna. El carácter impuro de la sensibilidad se puede analizar –si es que esta es la hipótesis del director– desde dos perspectivas como mínimo: una perspectiva histórica-sociológica y una perspectiva ética-cinematográfica. La primera, nos dice que la sensibilidad de los actores de la historia (en el doble sentido de la palabra “historia”, como el conglomerado de eventos más o menos pensables, más o menos esquivos, y como aquellas significaciones con las que intentamos articular nuestras interpretaciones de lo sucedido) no es una disposición natural homogénea, sino una configuración diferencial que tiene que ver con trayectorias diferentes y que hace posibles experiencias diversas. En la película de Scelso, la pertenencia de clase y los trabajos forzados que conlleva cada novela familiar son huellas que luego despliegan rituales distintos: una música, una forma de cocinar, un modo de erguirse o encorvarse, la complexión del rostro, el modo de hablar y de mirar, de llorar y de hacerse el distraído de uno mismo. La segunda perspectiva nos dice que la sensibilidad de los espectadores de la historia (de la historia como narración) es convocada a experimentar tal o cual pasión políticamente viable según el momento socio-histórico, mediante ciertas complejas retóricas de la imagen que –se sospecha– en ocasiones pueden aparecer veladas por el carácter ilusionista del dispositivo cinematográfico.

La película opera un distanciamiento brechtiano sobre el montaje de la sensibilidad en el género documental para mostrar que la sensibilidad también es artificio y que el documental también es ficción. Pero el hecho de ser artificio no hace a la sensibilidad menos real, así como el hecho de ser ficción no hace al documental menos verdadero. La ironía y el humor son tal vez los modos posibles de salvar alguna verdad del pasado, salvando al pasado precisamente de su solemnidad. El distanciamiento, que choca y que parece inhumano, y la erosión de la solemnidad, vista como una linealidad sobreactuada en un marco de rupturas y malentendidos, son tal vez el modo de evitar que en la representación la tragedia se repita como farsa.

La breve risa de Scelso, sobre el final de la película, no es una burla del pasado, sino un reclamo de complicidad para este distanciamiento. Es un momento de feroz ternura (creo que muchas veces he usado esta expresión, “feroz ternura”, porque suena bien, porque es casi un oxímoron, pero creo que no sabía bien lo que significaba hasta que vi esta escena final de *La sensibilidad*). El reclamo parece ser correspondido. En ese parecer, en esa indiscernible posibilidad que la propia distancia –artificial y verdadera– ha creado, pienso que el director puede cifrar una nada desdeñable felicidad.

### **Fernando Svetko**

*Fernando Svetko nació en 1977 y es profesor de filosofía. Actualmente coordina el Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos” del Programa de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la UNC.*

Contacto: [fernandosvetko@gmail.com](mailto:fernandosvetko@gmail.com)